

Entrevista

CINEMA E SOCIEDADE:

“seis questões para seis intelectuais”¹

Entrevistados Arthur Autran Franco de Sá Neto, Rose Satiko Gitirana Hikiji, Randal Johnson, Marina Soler Jorge, Eduardo Victorio Morettin e André Parente.

Entrevistas realizadas por Guilherme Seto Monteiro e Lucas Amaral de Oliveira*

Revista Plural *Primeiramente, gostaríamos de saber como ocorreu sua aproximação com o cinema, tanto em termos biográficos como intelectuais e profissionais. Aliás, como foi sua formação acadêmica? Como surgiram as escolhas de objetos de estudo?*

Autran Em geral, a cinefilia tem relação com a infância e a adolescência e, no meu caso, não foi diferente. Nasci e vivi minha adolescência em Manaus, uma cidade em que, na época, não tinha muitas opções culturais. O cinema quase se impunha como a única diversão a que um jovem com cerca de quinze anos tinha acesso, sem a companhia dos pais. O encanto pela sala escura, com uma tela branca enorme, e pela descoberta da liberdade foi paralelo, ainda mais quando eu entrava de férias e ia para o Rio de Janeiro, onde minha família em geral veraneava.

Muito cedo, assisti a alguns filmes que me impressionaram profundamente: *A noite* (*La notte*, de Michelangelo Antonioni, 1961), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), *Ran* (Akira Kurosawa, 1985) e, especial-

* Mestrandos do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo (USP) e membros da Comissão Editorial da Revista *Plural*.

1 Os entrevistados neste dossiê são os professores Arthur Autran Franco de Sá Neto (Autran), docente no departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos – UFSCar; Rose Satiko Gitirana Hikiji (Hikiji), docente no departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP; Randal Johnson (Johnson), docente no departamento de Espanhol e Português da Universidade da Califórnia – UCLA; Marina Soler Jorge (Jorge), docente do curso de História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal Paulista – UNIFESP; Eduardo Victorio Morettin (Morettin), docente na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – USP; e André Parente (Parente), docente na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. As entrevistas foram realizadas por Guilherme Seto Monteiro e Lucas Amaral de Oliveira, mestrandos do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo.

mente, *Os incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959). Vi esse último filme bem jovem, com cerca de dezesseis anos, e lembro perfeitamente o cinema, uma sala chamada Lido, localizada no aterro do Flamengo e que hoje parece ter virado uma igreja evangélica. O filme me impressionou tanto que fui a pé até Copacabana – onde eu estava hospedado – pensando em tudo o que acabara de assistir. Foi um impacto enorme, em termos estéticos e existenciais; talvez o maior que eu tivera até então. A partir dali, a cinefilia tomou conta de mim, e passei a considerar seriamente trabalhar em cinema – pois, até então, pretendia fazer vestibular para Filosofia.

Descobri que havia cursos universitários de Cinema e resolvi estudar em São Paulo, cidade que eu conhecia muito pouco, mas que me encantara quando aqui estivera. Após uma tentativa frustrada em 1989, prestei outra vez o vestibular para o curso de Cinema da ECA-USP e fui aprovado na turma de 1990 – ou seja, entrei no curso no mesmo ano em que Fernando Collor de Mello acabou com a Embrafilme e o cinema brasileiro se encontrava mergulhado em uma crise profunda.

No curso de Cinema, fiz amizades muito estimulantes e também tive o contato com mestres que me marcaram (especialmente Jean-Claude Bernardet, Maria Rita Galvão, Ismail Xavier, Carlos Augusto Calil e Eduardo Leone). Durante boa parte do curso, fiquei em dúvida entre tentar seguir carreira no campo do cinema ou continuar na universidade, mas meu gosto por estudar, a dificuldade em me inserir no cinema (pois nunca tive interesse em trabalhar na televisão ou na publicidade) e o fato de que minhas primeiras pesquisas chamaram atenção de algumas pessoas me levaram para o campo acadêmico de uma vez.

A situação de terra arrasada do cinema brasileiro acarretou um ambiente muito intenso de discussão naqueles anos. Hoje isso parece impossível, mas vivíamos uma situação na qual a produção brasileira de longas-metragens praticamente deixara de existir, e isso nos levava (aos estudantes e também aos professores e cineastas) a interrogar sobre a necessidade do cinema brasileiro, sobre sua importância cultural e econômica, além das relações com o Estado, etc. Essas discussões na ECA possivelmente direcionaram meu interesse acadêmico pelo cinema brasileiro como objeto de estudo. Nunca tive tanta curiosidade pelo cinema estrangeiro como objeto ao qual eu gostaria de me dedicar anos a fio, no que pese adorar cineastas como Howard Hawks, John Ford, Fritz Lang, Jean Renoir, Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Orson Welles, Jean Rouch, Jean-Luc Godard, Valerio Zurlini ou Eric Rohmer.

Logo no início da minha carreira como pesquisador, tive muito interesse no papel da crítica cinematográfica, em entender como ela dialogava com o cinema

brasileiro. Ainda na graduação, sob a orientação de Jean-Claude Bernardet e muito influenciado pela leitura de *Humberto Mauro*, *Cataguases*, *Cinearte*, de Paulo Emílio Salles Gomes, resolvi aprofundar meu conhecimento sobre um dos críticos da revista, o carioca Pedro Lima – o qual foi redator da coluna sobre cinema brasileiro em *Cinearte*, entre 1927 e 1930. Esse trabalho sobre Pedro Lima acarretou a possibilidade de colaborar com a Cinemateca Brasileira na organização do arquivo do crítico, material que eu mesmo ajudei a instituição a localizar.

No mestrado, ainda sob a orientação de Jean-Claude e influenciado por ele e pela obra de Maria Rita Galvão, continuei na seara da crítica, mas a relacionando com o processo de construção da historiografia do cinema brasileiro. Foi então que optei por estudar a obra de Alex Viany, crítico comunista que foi central na formação da geração do Cinema Novo e é também o autor do primeiro livro sobre a história do nosso cinema.

No doutorado tive certa mudança de foco, pois resolvi trabalhar com o pensamento industrial, ao longo de um período elástico, 1924 a 1990, buscando compreender quais os projetos industrialistas que os cineastas brasileiros elaboraram. A influência de Jean-Claude também é notável nesse trabalho, mas o desenvolvi no Instituto de Artes da UNICAMP, sob a orientação do professor José Mário Ortiz Ramos, o que foi importante no sentido de eu começar a relacionar o cinema com outros campos do audiovisual, especialmente a televisão, além de buscar uma perspectiva sociológica mais embasada teoricamente.

Hikiji Eu sempre gostei muito de cinema, desde criança². Eu morava em São Bernardo, que é uma cidade que tem poucas opções fora do cinema dito “comercial”. Então, desde que eu me lembro de ter a possibilidade de começar a ir para São Paulo sozinha, com quatorze ou quinze anos, tinha essa busca por informação. Para encontrar alguma coisa fora desse circuito, o jeito era fazer o esforço de ir até a capital ou usar o que na minha adolescência era um fenômeno bastante importante: o videocassete.

Já a minha formação acadêmica foi dupla: eu fiz Ciências Sociais na USP e fiz Jornalismo, simultaneamente, na Metodista, em São Bernardo. Meu interesse inicial era trabalhar com Jornalismo, sendo que eu tinha interesse por uma área relacionada ao jornalismo cultural. Iniciei minha formação em Ciências Sociais pensando-a como uma formação complementar à minha formação jornalística. Curiosamente, meu primeiro trabalho depois de me formar em Jornalismo foi com televisão – eu havia passado em uma seleção da TV Cultura. Então, na

2 Depoimento colhido pessoalmente e posteriormente revisado pelo próprio autor.

televisão – que não era o que eu esperava fazer com o jornalismo de fato, pois eu gostava da perspectiva de trabalhar com o jornalismo impresso –, eu acabei tendo acesso ao universo da produção audiovisual. Trabalhei em várias funções da TV Cultura, desde a redação (apuração e pauta), até a reportagem na rua. Isso, para mim, foi muito importante, porque, apesar do ritmo acelerado do telejornalismo e de o produto final ser uma montagem de três minutos, a familiaridade com a linguagem audiovisual – algo que eu efetivamente experimentava – se iniciou ali com essa experiência na televisão.

Dessa experiência na TV Cultura veio a vontade de aprofundar a perspectiva de produção audiovisual, mas sem as limitações colocadas pelo ritmo do telejornalismo diário. Daí veio a ânsia de trabalhar com documentário, com a produção audiovisual mais aprofundada que a produção jornalística.

Quando eu saí da TV Cultura, trabalhei por alguns meses na Folha de São Paulo, também na área de cultura. Nessa época, eu estava terminando a graduação em Ciências Sociais e resolvi fazer o mestrado em Antropologia. Nesse momento, surgiu minha primeira proximidade acadêmica efetiva com o campo do cinema, porque eu resolvi fazer um mestrado com foco em antropologia visual, em que a ideia era abordar a produção, do final dos anos 1980 e início dos anos 1990, do cinema não apenas hollywoodiano, mas também europeu, que vinha trazendo de uma forma muito instigante, naquele momento, a questão da violência.

De certa maneira, alguns filmes lançados nessa época vinham provocando uma discussão entre os teóricos, historiadores e críticos do cinema, mas também na mídia, de forma mais ampla, sobre a questão da representação da violência: filmes como os do Tarantino, do Oliver Stone, foram marcando uma discussão da forma como o cinema estava apresentando a violência. Essa discussão motivou meu mestrado, que teve início em 1996. Entre 1996 e 1998, eu realizei essa pesquisa que abordou a produção de alguns diretores desse cinema produzido no final dos anos 1980 e início dos 1990 e que suscitavam a discussão a partir da temática da violência.

Ao analisar esses filmes, o que eu pude perceber – e o que eu tentei trabalhar na minha dissertação – é que a própria forma fílmica era violenta, ou seja, não era simplesmente uma representação da violência, mas uma linguagem fundamentada no que eu chamei de “imagem-violência”.

Na antropologia, temos a tradição da pesquisa de campo; os antropólogos que trabalham com documentos, e não com “gentes” são uma minoria. Trabalhar com filmes era uma perspectiva muito pouco explorada naquele momento. Então, um primeiro desafio foi pensar a análise fílmica a partir de um diálogo entre a

teoria antropológica e a do cinema, pois seria impossível realizar essa pesquisa sem ter acesso ao que vem sendo feito pelo campo mais tradicional dos estudos sobre o cinema.

Em um segundo momento, depois de finalizar esse mestrado, realizei um doutorado, e a análise fílmica não foi mais o foco da pesquisa, mas a produção audiovisual, que se tornou uma parte metodológica importante da minha investigação. Na pesquisa junto a um projeto de ensino musical para crianças e jovens de baixa renda, eu produzi dois pequenos documentários etnográficos, que eu considero capítulos importantes da minha tese. Não entendo esses filmes como anexos, como ilustrações do material escrito, mas sim como parte constituinte da tese.

A partir de então e desde a finalização do doutorado, eu venho me dedicando tanto à produção do que se chama de filmes etnográficos quanto ao estudo de campo do filme etnográfico. Portanto, de alguma maneira, a análise fílmica volta à tona nesse segundo momento, mas a partir de um campo da produção cinematográfica, o documental, em especial o do filme etnográfico, produzido em contexto de pesquisa antropológica – que é no que eu venho trabalhando nos últimos seis anos.

Johnson Como praticamente todo mundo, criei-me com o cinema, vendo filmes quase todos os fins de semana. Comecei a me interessar mais seriamente durante a faculdade, entre 1966 e 1970, anos que coincidiram com a Guerra Fria, a Guerra do Vietnã, o movimento de direitos civis, o movimento estudantil, o surgimento da contracultura, e assim por diante.

Filmes como *Easy rider* (Dennis Hopper, 1969), *Medium cool* (Haskell Wexler, 1969), *The strawberry statement* (Stuart Hagmann, 1970), *Don't look back* (D. A. Pennebaker, 1967), *In the year of the pig* (Emile de Antonio, 1968), *if...* (Lindsay Anderson, 1968), e *Z.* (Costa Gavras, 1969) me impressionaram muito. Conheceria filmes de Godard, Pontecorvo e outros mais tarde.

Paradoxalmente, foi nesse período, com a sombra da convocação militar pairando sobre minha cabeça – não fui convocado porque, naquela época, havia um sorteio com base no dia do aniversário, e meu número não foi escolhido –, que descobri o Brasil, por meio da música de João Gilberto; isso em meados de 1967. Comecei a estudar a língua portuguesa logo depois. De um lado, portanto, a violência da guerra e a resistência que se manifestou de várias maneiras; de outro, uma imagem diferente de um país que não conhecia: uma imagem idealista e romântica, sem dúvida, mas que influenciou muita gente da minha geração. O filme *Orfeu negro* circulava nas universidades, com grande popularidade. Entre a guerra e um Rio de Janeiro idealizado, a opção era fácil.

Entrei na pós-graduação, na Universidade do Texas, em 1970, para estudar literatura luso-brasileira. No primeiro ano de pós, tive a oportunidade de estudar com dois professores visitantes: Massaud Moisés e Haroldo de Campos. Com uma formação teórica praticamente nula, naquele momento, a disciplina de Massaud, sobre literatura portuguesa, foi mais útil, pelo menos a curto prazo, pelo que ele ensinou sobre a análise meticulosa de textos literários. A longo prazo, no entanto, Haroldo teve um impacto maior. Em seu seminário sobre prosa de vanguarda, ele expôs a análise de *Macunaíma*, que seria publicada em 1973 com o título *Morfologia do Macunaíma*. Esse seminário plantou uma semente que, no meu caso, daria frutos mais tarde, com minha tese de doutorado sobre *Macunaíma*, Modernismo e Cinema Novo, em que uso a metodologia de Haroldo (e de Vladimir Propp), em uma análise comparada da estrutura narrativa do *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e o filme de Joaquim Pedro de Andrade.

Hoje, a análise é datada e superada, mas ainda considero válido o argumento central do estudo, de que, em sua adaptação, Joaquim Pedro fez uma radicalização ideológica da obra de Mário, à luz da situação política do final dos anos 1960. Assisti ao filme pela primeira vez em uma sala de cinema que existia na Galeria Alaska, no Rio, onde passei o ano letivo 1971-1972, com uma bolsa da Fulbright, fazendo pesquisa para minha tese de mestrado sobre o escritor Adonias Filho. Lembro-me de ter visto, também, naquela época, *Como era gostoso o meu francês*, logo depois da sua estreia, em outra sala de cinema em Copacabana.

Ainda na Universidade do Texas, fiz minhas primeiras disciplinas de cinema propriamente dito, inclusive uma (em 1974, se lembro bem) sobre o cinema latino-americano, com Julianne Burton-Carvajal, uma das maiores especialistas do assunto nos Estados Unidos. Foi ali que comecei a aprender alguma coisa sobre o novo cinema latino-americano e sobre diretores como Solanas e Getino, Gutiérrez Alea, García Espinosa, Sanjinés e outros. No entanto, meu contato mais sistemático com o cinema brasileiro veio em 1975-1976, quando passei dezoito meses no Brasil fazendo pesquisa para a tese de doutorado, a qual resultou da conjunção de todos esses fatores (isto é, o seminário do Haroldo, um interesse maior pelo cinema, o contato com o cinema latino-americano, etc.).

Além de fazer análise fílmica, assisti a mais de duzentos filmes brasileiros nesse ano e meio e via tudo o que podia, desde os filmes do Cinema Novo até a pornochanchada. A oportunidade de ver tantos filmes foi importante, porque me deu uma visão geral do desenvolvimento histórico e estético do cinema brasileiro.

Uma pessoa muito importante nessa fase do meu crescimento intelectual foi Paulo Emílio Salles Gomes, que foi quem me levou à ECA, na USP, onde fiz a análise do filme de Joaquim Pedro, em uma moviola.

Naquele ano, se me lembro bem, Paulo Emílio organizou uma mostra de oitenta filmes brasileiros. Não diria que assisti a todos, mas vi um bom número.

Depois de terminar a tese e me formar, conheci Robert Stam, que havia se formado em Berkeley, e resolvemos colaborar em uma coletânea de ensaios sobre o cinema brasileiro, uma colaboração que resultou no livro *Brazilian cinema* (1982), o primeiro livro a sair sobre o assunto nos Estados Unidos.

O interesse pelo Cinema Novo levou ao livro *Cinema Novo x 5* (1984), com estudos meio autorais da obra dos diretores Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Ruy Guerra, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos. A ideia do livro era oferecer ao público americano uma visão geral da obra desses diretores – faltam ao livro vários outros realizadores, como Leon Hirszman e Paulo César Saraceni. Aliás, foi no período em que estava trabalhando nesse livro que comecei a me interessar pela relação entre o cinema e o Estado; um interesse que resultou no livro *The film industry in Brazil: culture and the state*, que aborda o desenvolvimento do cinema brasileiro desde o início, com um enfoque especial na política cinematográfica dos anos 1930 até os anos 1980.

Com a exceção de um livro sobre o realizador português Manoel de Oliveira (2007) e alguns ensaios esparsos, a linha central do meu trabalho sobre o cinema brasileiro, desde então, enquadra-se, de modo geral, no que chamaria de uma economia política do cinema.

Muito importante nessa trajetória foi o trabalho do sociólogo francês Pierre Bourdieu, cuja obra conheci em meados dos anos 1980. Esse contato ocorreu em parte por causa de uma volta ao estudo do Modernismo, que havia sido central na minha tese de doutorado.

Quando fazia pesquisa para *The film industry in Brazil*, soube, pela primeira vez, da relação complexa entre escritores e artistas modernistas e o Estado nos anos 1930. Isso acabou sendo outra linha de pesquisa, desde então, resultando em ensaios como *Regarding the philanthropic ogre: cultural policy in Brazil, 1930-1945/1964-1990* (1993), *As relações sociais da literatura brasileira* (1994), e *A dinâmica do campo literário brasileiro – 1930-1945* (1995).

Estou atualmente com planos de retomar um projeto de livro sobre o assunto que iniciei já faz tempo.

Voltando ao cinema, nessa linha de pesquisa, continuo interessado pela dinâmica do campo cinematográfico e suas relações com políticas públicas e outros setores de produção audiovisual, como a televisão, com artigos publicados principalmente nos Estados Unidos, tais como *TV Globo, the MPA and contemporary Brazilian cinema* (2005) e *The Brazilian retomada and global Hollywood* (2007).

Jorge Eu fui uma adolescente cinéfila e me interessava tanto pelo cinema de vanguarda (como Buñuel e Eisenstein) quanto pelos chamados *cult movies* (filmes como *O massacre da serra elétrica*, *A noite dos mortos vivos*, *O ataque dos vermes malditos*, etc.). Também gostava do cinema clássico norte-americano. Aliás, lembro que, ainda pré-adolescente, eu assistia a *E o vento levou* quase todos os dias, nas minhas férias: começava em um dia e, se não conseguia terminar, continuava no dia seguinte, e assim indefinidamente, de modo que eu conhecia de cor as frases (dubladas) de Scarlet O'Hara. Um pouco mais tarde, meu *cult* favorito se tornou *Os fantasmas se divertem*, a que eu também assistia repetidamente.

Continuei gostando muito de cinema ao longo da Universidade, mas meu envolvimento acadêmico com o assunto começou, digamos assim, quase por acaso: o professor Marcelo Ridenti, da Sociologia da UNICAMP, selecionou alguns bolsistas de iniciação científica para estudarem temas relacionados à arte e à política entre as décadas de 1960 e 1990 no Brasil. Fui selecionada e, dentro desse tema, escolhi pesquisar o Cinema Novo brasileiro. Desde esse momento, não saí mais da pesquisa relacionada ao cinema. Como dou aula em um curso de História da Arte, acho que hoje estou mais no cinema e na arte do que na sociologia propriamente dita.

Morettin Eu fiz minha graduação em História, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH-USP, de 1983 a 1987³. Na época, existia um interesse grande pelo cinema, mas ele não era parte integrante dos objetos estudados pelos historiadores brasileiros de então. Os professores projetavam filmes em sala de aula. Lembro, por exemplo, da exibição de *Os chapeleiros*, de Adrian Cooper, em uma aula do professor Edgar Carone. Outros docentes, como Arnaldo Contier, Carlos Vesentini e Maria Helena Capelato, demonstravam também esse interesse. O cinema estava presente nas salas de aula, mas não era ainda tema de pesquisa na pós-graduação. Durante a graduação, eu e mais alguns colegas criamos um cineclube, que expressava a paixão que tínhamos pelo cinema e também a inquietação de vê-lo como objeto de análise e fonte de pesquisa. O cineclube foi fundado em 1986, e dele participaram colegas que depois vieram a desenvolver pesquisas nesse campo. Um deles foi Cláudio Aguiar Almeida, que fez o primeiro mestrado do departamento de História Social sobre cinema, *Argila: uma cena do Estado Novo*, orientado pela Maria Helena Capelato e publicado em 1999 pela Annablume; outro foi Alcides Freire Ramos, que hoje é professor da Universidade Federal de Uberlândia, que entrou no mestrado e passou para o doutorado direto com a orientação do Arnaldo Contier e cujo

3 Depoimento colhido pessoalmente e posteriormente revisado pelo próprio autor.

trabalho foi publicado no livro *O canibalismo dos fracos*, editado pela EDUSC, em 2002, sobre Joaquim Pedro de Andrade e *Os inconfidentes*.

No cineclube, nós organizávamos uma série de mostras já preocupados com a temática “Cinema e história”. Organizamos, inclusive, um ciclo de filmes com o acervo do Instituto Goethe, com a participação dos professores do departamento de História Contemporânea.

Houve um momento em que eu não soube se seria possível levar à frente um trabalho sobre cinema no departamento de História. Nesta época, eu fui muito influenciado pelo trabalho de Ismail Xavier e, em particular, pelo livro *Sertão mar*, lançado em 1983, quando eu cursava minha graduação. Sua leitura me permitiu pensar na possibilidade de falar sobre a história a partir do cinema, de pensar o discurso cinematográfico como uma potência também, no sentido de construção e interferência em um determinado contexto. E, então, eu fui cursar disciplinas na Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP.

Conheci Maria Rita Galvão, que, por sua vez, me indicou para uma bolsa de Iniciação Científica CNPQ, na Cinemateca Brasileira, em 1987, parte integrante de um projeto sobre o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), coordenado por Carlos Roberto de Souza. Foi na Cinemateca que entrei em contato com meu primeiro objeto de estudo, o filme *Os bandeirantes*, uma produção de 1940 do INCE, dirigida por Humberto Mauro e orientada pelo historiador Afonso de Taunay.

Em determinado momento, fiquei em dúvida se deveria seguir minhas pesquisas no departamento de História ou na ECA. Optei pela ECA, onde fiz meu mestrado e meu doutorado, sob a orientação de Ismail Xavier. O que aconteceu de comum com Cláudio, Alcides e comigo é que, nesse momento, a aproximação ao cinema ocorreu por intermédio de filmes históricos ou filmes em que existia um projeto ideológico muito claro.

Parente Eu me aproximei do cinema por várias maneiras bastante distintas: por um lado, comecei a fazer cursos de fotografia e cinema na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em 1975 e 1976, ainda muito jovem. Na EAV, fiz vários filmes em super-8. Em sua maioria, eram o que as pessoas chamam hoje de cine-en-saio, documentários nos quais nos vemos implicados e são narrados na primeira pessoa. Simultaneamente à produção desses documentários, fui testemunho da emergência da vídeo-arte brasileira, por meio do trabalho de um grupo de artistas (Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Letícia Parente, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff, Sônia Andrade e Ana Vitória Mussi) do Rio de Janeiro, do qual fazia parte minha própria mãe, Letícia Parente.

Minha mãe e Sônia Andrade fizeram alguns dos vídeos seminais do que eu chamaria de o primeiro capítulo da videografia brasileira. São vídeos que estão sendo revalorizados pelas jovens gerações. Em 1977, ingressei no Instituto de Psicologia da UFRJ – onde, inclusive, criei um cineclube – e me dediquei ao estudo da percepção e da imagem, enquanto me aprofundei na obra de importantes filósofos contemporâneos com quem vim a estudar mais tarde; entre eles, Gilles Deleuze e Michel Foucault.

Em 1978, passei a fazer parte do que eu chamaria de uma militância curta-metragista. Participei da criação da CORCINA (Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos S.A.), juntamente com diretores, roteiristas, fotógrafos e montadores de cinema da geração nascida nos anos 1950: Sergio Rezende, José Joffily, Arthur Omar, Sergio Peo, Roberto Moura, Lúcio Aguiar, Sílvio Da Rin, Sandra Werneck, Aída Marques, Mariza Leão, entre muitos outros. Os filmes realizados por mim, na época da CORCINA, eram experimentais, com um forte acento conceitual, e causavam um grande estranhamento nos espectadores: *Os Sonaciremas* (1979), *Curto-circuito* (1980) e *Na arte, nada se perde, nada se cria, tudo se transforma* (1982). Na verdade, nós nos batíamos contra as políticas da Embrafilme, que, nesse momento, se voltava cada vez mais para a produção de filmes comerciais.

Entre 1982 e 1987, fiz meu doutorado, sob a orientação de Gilles Deleuze. Era uma tese sobre a questão da narratividade cinematográfica nos movimentos experimentais do pós-guerra, publicada posteriormente aqui pela Papyrus, em 2000, e na França (*Cinema e narrativité*, L' Harmattan, 2005). Tratava-se de uma crítica ferrenha da semiologia e, ao mesmo tempo, de uma crítica deleuziana. Considero que minha tese é uma contribuição aos livros que Deleuze consagrou ao cinema. E se, por acaso, ele veio a me citar em *Cinema 2: a imagem-tempo* não foi sem razão. Portanto, minha aproximação com o cinema foi ao mesmo tempo prática e teórica, estética e política, tecnológica e experimental.

Revista Plural Sua obra é representativa de uma determinada perspectiva de trabalho com o cinema no Brasil. Gostaríamos que você nos expusesse, resumidamente, sua abordagem, considerando a relação entre cinema e sociedade presente em seus textos. Quais autores você destacaria como referências-chave para seu trabalho?

Autran Como apontei anteriormente, minha abordagem se alterou ao longo dos anos. Atualmente, estou pesquisando a política cinematográfica brasileira contemporânea, com uma perspectiva que é menos historicizante e mais sociológica.

As obras dos meus orientadores tiveram grande influência sobre mim, especialmente os livros *Cinema brasileiro: propostas para uma história* e *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, de Jean-Claude Bernardet, bem como *Cinema, Estado e lutas culturais (Anos 50, 60, 70)*, de José Mário Ortiz Ramos. Mas é claro que outras referências são importantes. Entre os autores clássicos no campo do cinema, posso citar Alex Viany e Paulo Emílio Salles Gomes e, quanto aos autores contemporâneos, além de Ismail Xavier e Maria Rita Galvão, a obra de José Inácio de Melo Souza é fundamental também. Entre os autores estrangeiros, no campo do cinema, destacaria David Bordwell, Douglas Gomery, Michèle Lagny, Pierre Sorlin e Robert Stam. Na seara da Sociologia, a leitura de Armand Mattelart, Néstor García Canclini, Octavio Ianni, Pierre Bourdieu e Renato Ortiz é sempre importante. Já no campo da estética, tenho grande dívida para com o pensamento de Georg Luckács. Há, ainda, autores cuja obra é uma espécie de horizonte intelectual para meu trabalho. Nesse sentido, Roberto Schwarz tem um papel referencial.

Pela lista acima, é óbvio que não sigo uma “corrente teórica”. Penso que a complexidade do cinema brasileiro, enquanto objeto de estudo, obriga o pesquisador a se relacionar com diferentes teóricos e estudiosos de variados campos do conhecimento.

Hikiji Para responder a essa questão, é necessário dividir meu trabalho em dois momentos: a análise fílmica e a produção fílmica. Em minha pesquisa no mestrado, que deu fruto a uma dissertação em que a análise fílmica era elemento central, eu precisei trabalhar, de fato, desde uma perspectiva interdisciplinar. Então, há autores da filosofia, da teoria do cinema e da antropologia que informam o trabalho e que influenciaram minha forma de pensar o cinema.

Talvez um autor que tenha uma influência bastante determinante nesse momento de minhas abordagens seja Walter Benjamin. A aproximação com Benjamin ocorreu de maneira diversa: por um lado, a partir da leitura de seus trabalhos mais clássicos sobre imagem, fotografia e cinema; por outro, a partir de seus textos sobre magia e *mimeses*.

A aproximação com Benjamin, no mestrado, ocorreu também por intermédio de um antropólogo chamado Michael Taussig, que recupera Walter Benjamin para pensar sobre como o cinema e a fotografia são uma atualização, na própria modernidade, de um mundo que ainda opera no registro da magia, o mundo das “máquinas miméticas”.

Com efeito, esse conceito tem papel central em meu trabalho, porque esse fenômeno da *mimeses* foi uma entrada para pensar a relação do espectador com os

filmes. Autores como o próprio Edgar Morin já vinham trabalhando com a questão do cinema e dos mecanismos de projeção e de identificação que, no fundo, estão relacionados com a forma de se pensar hoje nossa relação com as imagens, quando projetadas em uma tela. Aprecio muito a perspectiva do Morin, sobretudo quando ele comenta que, por meio desse mecanismo de projeção e identificação, nós nos identificamos com um ou outro personagem dos filmes, e que, a partir disso, somos levados a viver a experiência do filme; quer dizer, não é uma experiência afastada, mas uma experiência que implica adesão emocional do espectador com o filme.

Obviamente, existem mecanismos que provocam a quebra dessa adesão, que são os momentos de reflexividade, mas são mecanismos que têm de ser efetivamente incorporados pelo realizador do filme, pois, caso contrário, a tendência é a dissolução, em que espectador e filme se tornam uma coisa só.

Além disso, também fui buscar autores que analisavam filmes e traziam ferramentas específicas para trabalhar com o material fílmico. São vários os autores com os quais eu trabalhei, mas talvez eu possa destacar aqui a obra de Anne Goliot-Lété e Francis Vanoye, *Ensaio sobre a análise fílmica*. Esse foi um trabalho que me ajudou muito na parte mais prática da pesquisa, ou seja, como lidar com a desconstrução, com a desmontagem e com a decupagem do filme. Mas fui buscar também na tradição da antropologia o que já vinha sendo feito em termos de uso do filme em contexto de pesquisa. Aqui, eu encontrei uma tradição importante, dos anos 1940, durante a guerra, principalmente, na Columbia University, um grupo de estudos liderado pela Margaret Mead e pela Ruth Benedict, que se propunha a utilizar filmes, literatura, enfim, materiais diversos, na impossibilidade de acessar a cultura de determinada população.

Nos “Estudos de cultura à distância”, por meio de filmes e romances, os pesquisadores norte-americanos tinham acesso aos valores, sentimentos e modos de pensar dos povos aos quais não tinham acesso durante a guerra. Entender essa aproximação com o cinema – de ética questionável – foi um movimento importante para eu traçar de que maneiras se processaram as relações entre antropologia e cinema na história de nossa disciplina.

Em um segundo momento, quando eu passo a pensar a produção de filmes a partir do campo da antropologia, surge um autor fundamental, tanto em termos de inspiração quanto de produção: o cineasta-antropólogo francês Jean Rouch, que produziu mais de cem filmes, a maioria no continente africano, desde os anos 1940 até 2004, ano de sua morte.

Rouch percebeu que a tese escrita, apesar de ser um requisito fundamental para sua formação e para o campo de conhecimento em etnologia e antropologia,

era muito limitada em termos de possibilidade de compartilhar esse conhecimento com os grupos que ele estudava. Rouch formula, então, o conceito de “antropologia compartilhada”, que seria a ideia de que, por meio do cinema, ele poderia produzir conhecimento junto aos grupos pesquisados e, mais, apresentar o resultado dessa produção para os grupos em uma linguagem inteligível para os próprios grupos.

Essa possibilidade de produzir um conhecimento em parceria com aqueles com os quais você realiza a pesquisa e devolver esse saber por meio da produção audiovisual é algo que me parece muito valioso.

Outro autor que poderia destacar é o David MacDougall, que, além de produzir filmes etnográficos desde os anos 1970, em contextos como Austrália, África e Índia, tematiza questões importantes sobre a produção de imagens em relação à possibilidade de produção de conhecimento. O que ele traz de fundamental para essa área é afirmar que a produção de filmes, a partir da perspectiva das ciências sociais, deve ser pensada como uma forma específica de produção de conhecimento, em que é preciso pensar as especificidades das possibilidades da produção de saber, quando diferentes tipos de mídias são acessados. Ou seja, não é opor a produção audiovisual à produção acadêmica, escrita, mas, ao contrário, pensar de que maneira a produção audiovisual consegue acessar um fenômeno de forma específica ou refletir acerca de como um mesmo fenômeno pode ser abordado por meio de um texto e por meio de um filme.

Johnson De certa forma, respondi a essa pergunta no item anterior. Além de vários críticos brasileiros, como Paulo Emílio Salles Gomes, Jean-Claude Bernardet, Ismail Xavier, José Carlos Avellar e outros, a referência principal seria, sem dúvida, Bourdieu, que ajuda a entender como um campo de atividade funciona em termos de posições que estão de alguma maneira em competição por aquilo que está em jogo no campo, seja dinheiro, seja prestígio – ou outra coisa. Quando, por exemplo, há um debate dentro da classe cinematográfica acerca de uma política de financiamento qualquer, há sempre interesses em jogo, e é importante ver quais são esses interesses e como se expressam. Escrevo um pouco sobre isso no ensaio mencionado acima, *TV Globo, the MPA and contemporary Brazilian cinema*⁴.

4 “Any field of cultural production is traversed by tensions, conflicts and contradictions deriving from its very structure, based on the relations between positions that participants, or agents, occupy in the field, and thus on the distribution of the diverse forms of capital at stake. This is particularly true in the case of fields of cinematic production in countries like Brazil, where film industries are shaped by multiple economic, ideological, social, and cultural exigencies that are compounded by U.S. domination of local film markets and the consequent need for diverse forms of state support. In addition to longstanding tensions between commercial and cultural (or artistic, or political) modes of cinematic discourse, conflicts also emerge concerning such

Jorge Minhas primeiras referências são meus orientadores: Marcelo Ridenti, da UNICAMP, que tem uma das obras mais importantes de Sociologia da Cultura do Brasil (*Em busca do povo brasileiro*, Editora Record, 2000) e Paulo Menezes, da USP, que me ensinou a analisar a linguagem interna dos filmes e a evitar o reducionismo que liga muito imediatamente arte e sociedade.

Considero que são muito importantes para minha pesquisa autores como Pierre Bourdieu, Walter Benjamin e Edgar Morin. Penso que cada um dos grandes autores, criadores de teorias relevantes, tem muito a contribuir com a relação entre arte, cultura e sociedade, de modo que devemos reter seus aspectos importantes e argumentar em relação àqueles que consideramos passíveis de crítica.

Ultimamente, tenho me concentrado em leituras mais específicas sobre cinema, como Ismail Xavier, David Bordwell e André Bazin. Além disso, estou bastante entusiasmada com o historiador da arte Hans Belting e seu livro recente, *A verdadeira imagem*. É um autor que empreende uma antropologia da imagem, seja ela artística ou não. Nesse sentido, creio que hoje esse é meu maior interesse, isto é, pesquisar a relação entre o espectador contemporâneo e a imagem cinematográfica para além das grandes teorias, sobretudo a “teoria do dispositivo”, concentrando-me, assim, na experiência do espectador que habita um mundo no qual sua vivência do “real” ocorre necessariamente no campo imagético.

Morettin Minha perspectiva é a de valorizar a análise fílmica, no sentido de evitar o emprego do filme como ilustração ou pano de fundo para a discussão de temas que talvez não precisassem do filme para serem discutidos. Falando das influências, o trabalho do Ismail Xavier foi fundamental, porque não só nos textos, como também nas aulas, ele mostrava sempre o quanto era possível discutir, a partir das obras, questões que não necessariamente se encontram nas falas dos diretores e nas críticas de época.

Em *Sertão mar*, ele afirma a necessidade de se prender àquilo que “bate na tela”, e isso para mim foi uma orientação: nunca descuidar das questões ligadas à análise fílmica

Outro autor importante, mas no sentido de construir um contraponto, foi *Marc Ferro*. *Cinema e História* foi traduzido em 1977, e o texto *Filme: uma contra-análise da sociedade*, em 1974, dentro da coletânea *História: novos objetos*, textos

things as government film policy, which has a determinant impact on production models and, indeed, on the very survival of most national industries” (TV Globo, the MPA and contemporary Brazilian cinema. In: SHAW, Lisa; DENNISON, Stephanie (Org.). Latin American cinema: essays on modernity, gender and national identity. Jefferson, Carolina do Norte: McFarland, 2005. p. 14.

que foram, pelo menos até os anos 1990, a principal referência para todos que se interessavam em estudar a questão Cinema e História.

Foi na pós-graduação que comecei a entrar em contato com a obra de Ferro, em uma disciplina que foi muito importante em minha formação, ministrada pelo professor Carlos Vesentini. Foi então que percebi, após uma leitura extensa desses textos, que, no fundo, os filmes para Ferro são utilizados mais como ilustração do que como fonte. Há uma série de princípios importantes e originais, mas nunca ou raramente desenvolvidos a partir do estudo de determinado tema. Ferro é uma figura muito importante na historiografia francesa, porque ele também tem uma dimensão de militância pela causa argelina e sempre foi um historiador preocupado com questões que não necessariamente estavam na ordem do dia na academia francesa. Sua importância para mim reside no fato de ter sido aquele que abriu a porta de entrada para esse universo. Porém, a insuficiência de sua análise era clara.

Do ponto de vista formativo, e isso não se traduz necessariamente nos textos, mas muito em uma vivência de aula, Maria Helena Capelato, Arnaldo Contier e Carlos Vesentini foram fundamentais nesse processo, pois me permitiram entender a especificidade de um discurso no universo das representações e o papel desempenhado pela memória histórica. A disciplina do professor Vesentini que eu mencionei logo acima foi um dos momentos significativos desse percurso. Ministrada em 1990, ele discutira como a noção de fato histórico era pensada em diferentes momentos da historiografia, do positivismo, passando pela escola dos Annales e História Nova, até chegar às vertentes benjaminianas. Era um curso bastante amplo em termos de bibliografia, mas, ao mesmo tempo, muito dedicado à análise do discurso que se encontrava presente nos textos.

Vesentini tinha uma preocupação com a análise do discurso que era diferente dos trabalhos que Hayden White fazia à época e que posteriormente tornar-se-iam referência, os quais consistiam em entender o discurso histórico como dotado de uma dimensão literária e, portanto, passível de ser dividido em gêneros. Dessa forma, pensar o real tornar-se-ia algo muito complicado.

O trabalho do Vesentini seguia outra linha: a de tentar perceber, no discurso, de que forma a luta política se traduzia na construção de uma memória que, ao fim e ao cabo, tentava apagar outras.

Há uma dimensão de luta que está posta na presença das diferentes expressões sociais, que podem se manifestar em jornais, livros, debates e cinema. Nesse cenário, o historiador tem que recorrer à argúcia para não se deixar iludir acerca de determinado discurso que, no fundo, pode se tornar hegemônico depois. Essa discussão permeava o curso e serviu para me chamar a atenção para o fato de que

seria necessário recorrer a elementos diferentes do trabalho do historiador para compreender as dimensões da análise discursiva.

Existe certa hermenêutica no trabalho do historiador ao lidar com as fontes escritas. Esse arcabouço também precisa ser construído para o historiador que trabalha com o filme, e, certamente, a História não era o lugar para isso ser construído. Por isso procurei a ECA.

Hoje, isso mudou bastante. No departamento de História, há professores como Maurício Cardoso e Marcos Napolitano que já estão absolutamente cientes da necessidade do estudo das linguagens específicas da música e do cinema. A escolha do cinema como objeto não se põe mais como um problema. No último simpósio da Associação Nacional de História (ANPUH), tivemos três seminários dedicados ao tema “Cinema e História”, cada um com uma abordagem diferente e reunindo pelo menos oitenta trabalhos. Em 1993, quando eu apresentei um trabalho pela primeira vez, em um simpósio da ANPUH, creio ter sido o único sobre cinema. Isso dá uma dimensão de como o cinema foi sendo incorporado no universo de trabalho da História.

Parente Minha postura diante dessa questão é muito simples. Em primeiro lugar, eu não me considero um profissional do cinema, mas um artista, isto é, para mim, o que importa não é fazer filmes a qualquer custo, mas fazer cinema. Para mim, trata-se de uma música de Caetano Veloso (*O estrangeiro*, por exemplo), um conto de Guimarães Rosa (*A terceira margem do rio*) e um texto de Deleuze (*Cinema 2: a imagem-tempo*), que são mais cinematográficos do que *Se eu fosse você*, que é um produto como outro qualquer (um carro, um sapato ou um saco plástico). Eis uma analogia, para resumir: não é porque escrevemos um texto que estamos fazendo literatura, ou melhor, o cinema não se reduz aos filmes. O cinema ou é invenção ou não é nada.

Sobre a questão dos autores e da relação do cinema com a sociedade, eu gostaria de dizer que para mim a política dos autores instaurada pelos críticos do *Cahiers do Cinéma* continua válida. Entretanto, meu acento vai para a política, e não para os autores. Eu estou ligado, por minha história, ao cinema de autor e, mais ainda, ao que eu chamaria de cinema de artista, um cinema feito com imagens eletrônicas e digitais e que nem sempre vemos nas salas de cinema.

A ideia de que o cinema é um espetáculo que ocorre em uma sala escura, na qual temos uma projeção de um filme que dura algo em torno de duas horas e que conta uma história, é o que eu chamo de *forma cinema*: a forma que a indústria do espetáculo instituiu. Isso nos coloca problemas históricos, políticos e estéticos. E o que dizer de todas as experiências que se fizeram ao longo da história do

cinema e que diferem dessa imagem instituída do cinema que temos? O que dizer dos filmes que foram exibidos fora das salas de cinema? O que dizer dos filmes de curta metragem, dos filmes não narrativos e dos filmes abstratos? O que dizer de todas as experiências cinematográficas que não se adequam à “forma cinema” que se tornou dominante?

Seria interessante olhar para as artes plásticas e fazer a seguinte pergunta: o que aconteceu quando a arte deixou de ser apenas desenho, gravura, pintura e escultura, que eram suas formas dominantes até meados do século XX? A meu ver, o conceito de cinema é trans-histórico: muita coisa foi feita utilizando-se de imagem em movimento, desde o início das primeiras experiências com os ditos dispositivos óticos (taumatrópio, zoetropio, fenatiscópio, teatro ótico, kinetoscópio, *hale's tour*).

Ao longo do século XX, tivemos muitas formas distintas de instalação cinematográfica que se distinguia do cinema de sala, em suas dimensões primordiais: a sala, o sistema de projeção e a forma discursiva dos filmes.

Revista Plural *As relações entre cinema e política foram um tema bastante candente no campo cinematográfico brasileiro do século XX. Nas duas últimas, teria havido um distanciamento entre essas esferas? De seu ponto de vista, qual a posição que o cinema ocupa hoje em nossa cultura?*

Autran Certamente, a política, no sentido mais estrito, não possui o mesmo papel de destaque que já teve no cinema brasileiro, especialmente aquele que Ismail Xavier entende como o “cinema brasileiro moderno”. E não deixa de ser curioso o fato de que alguns dos filmes atuais mais instigantes em termos políticos sejam produções voltadas para o grande público. E refiro-me especialmente aos dois *Tropa de elite* (2007 e 2010). Por mais que se desgoste desse díptico de José Padilha, não se pode negar que boa parte das polêmicas em torno dos filmes tiveram conotações claramente políticas. Isso demonstra que há espaço para esse tipo de discussão junto ao público massivo.

De outro lado, pouco se discutiu o filme em um sentido mais profundo. O personagem do capitão Nascimento, com sua grossura, violência e megalomania, é um dos personagens marcantes da história do cinema brasileiro. Ele pertence a uma estirpe à qual pertencem outras figuras como Antônio das Mortes e Zé do Caixão, os quais também foram personagens solitários, violentos e marcantes para o(s) público(s) cinematográfico(s).

Os três são personagens angustiados que buscam, por meio da violência, mudar tudo, botar de ponta-cabeça o que está errado, possuindo uma consciência

trágica da necessidade de mudança e da dificuldade para algo se alterar. O fato de esses personagens serem originários de filmes muito diferentes entre si indica claramente que esse tipo de personagem expressa algo de muito profundo em nossa sociedade: a percepção da necessidade de mudanças, e também a dificuldade em realizá-las coletivamente, de onde advém a necessidade dessa espécie de herói trágico fadado ao fracasso.

Em outra seara, aquela do cinema dito de “arte” ou “culto”, destaca-se a obra de Sérgio Bianchi, pois filmes como *Cronicamente inviável* (2000) ou *Os inquilinos* (2009) são profundamente políticos. O primeiro por relacionar os intelectuais com a situação de crise geral do país, como parte integrante dessa crise; o segundo por constituir uma representação espacial das mais interessantes, ao conseguir representar essa situação de claustrofobia que todos vivemos nas grandes cidades brasileiras, em nome da segurança pessoal.

Por outro lado, o documentário ocupa ainda um papel importante em relação à discussão política, particularmente uma “política das imagens” no Brasil. De diferentes formas, filmes como *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002), *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004), *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004), *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Corumbiara* (Vincent Carelli, 2009), *Pacific* (Mercelo Pedroso, 2009), *Vocação do poder* (Eduardo Escorel e José Joffily, 2009) e *Kene Yuxi* (Zezinho Yube, 2010) são também trabalhos profundamente políticos pelo fato de abordarem de maneira diferenciada questões centrais do Brasil contemporâneo e pelo modo como os filmes abordam tais questões.

Mas é fato que, na maior parte da produção ficcional ou documental, a política passa longe de ser uma discussão central, e há pouca consciência em torno de uma política das imagens ou mesmo das imagens políticas.

Não obstante, o cinema possui um papel relevante no quadro cultural brasileiro; de um lado porque alguns filmes logram amplo contato com o público que hoje frequenta as salas de cinema, e então, como queria Gustavo Dahl, já existe toda uma relação cultural forte.

Nesse sentido, películas como as duas partes de *Tropa de elite*, *Meu tio matou um cara* (Jorge Furtado, 2004) ou *Dois filhos de Francisco* (Breno Silveira, 1995) têm um papel fundamental, pois atraem para o cinema nacional um público que, em geral, só assiste ao *blockbuster* estrangeiro.

Em relação aos filmes mais voltados para a experimentação de linguagem, há sempre o público cinéfilo que acompanha a obra de realizadores como Eduardo Coutinho, João Moreira Salles, Julio Bressane, Karim Aïnouz, Marcelo Gomes, Andrea Tonacci, Carlos Reichenbach, Domingos de Oliveira, entre outros, mas me

parece que, infelizmente, se trata de um público cada vez menor e muito voltado em termos de interesses culturais para o próprio universo do cinema.

A inserção do cinema brasileiro dito culto no universo mais amplo da cultura nacional se afigura atualmente como algo limitado. Não tenho uma resposta sobre a causa disso; há desde o fato de que o público universitário em geral parece menos afeito à experimentação no campo estético, quando comparado com o dos anos 1960-1970, mas também parece existir uma dificuldade de os filmes conseguirem estabelecer diálogo com preocupações da elite cultural. Finalmente, os últimos anos foram marcados por mudanças muito grandes na imprensa cultural, nas formas de difusão dos filmes e no próprio público. Assim, em geral, o cinema brasileiro dito culto parece acompanhar mal essas alterações todas.

Hikiji Volto a falar a partir do campo que tenho pesquisado. Pensar o cinema hoje implica refletir sobre as novas formas de produção e compartilhamento de imagens e sons. Fenômenos como o Youtube devem ser considerados em uma reflexão atual sobre o fazer audiovisual. Na rede, com recursos audiovisuais, tem-se feito política de formas novas e ainda pouco analisadas. Nesse sentido, não vejo apenas distanciamento entre cinema e política, mas aproximações a partir de novas formas de fazer cinema e política.

Johnson É inegável que já não exista um *movimento* político dentro do cinema brasileiro, como havia a partir dos anos 1960 com o Cinema Novo. Não há o que poderíamos chamar de uma “causa comum” ou um discurso político hegemônico. O cinema já não é visto mais como um instrumento de conscientização em um processo mais amplo de transformação social. O que existem são políticas que se expressam de muitas maneiras diferentes, em uma grande variedade de formas estéticas. Os assuntos e as abordagens são múltiplos.

Jean-Claude Bernardet disse uma vez que *Cidade de Deus* era talvez o filme mais político da época em que foi lançado, não por causa de seu posicionamento político propriamente dito, mas por conta dos amplos debates que provocou. A controvérsia provocada por *Tropa de Elite* também não deixa de ter seu lado político.

Tropa 2 é mais explicitamente político em sua denúncia da corrupção. Mas a política também existe no nível familiar (*Lavoura arcaica* e *Santiago*) e envolve desde a história (*Carlota Joaquina*) até a estética (*Viajo porque preciso...*), com muitas possibilidades intermediárias.

Há também, é claro, outros níveis de política, como a política do mercado, dos incentivos fiscais e assim por diante.

Jorge Creio que as expectativas de que a arte iria mudar o mundo, próprias dos anos 1960 e 1970, foram deixadas para trás. Os cineastas não têm feito filmes es-

tritamente políticos, no sentido mais óbvio do tema, mas isso não significa que tenham deixado de tratar do mundo em que vivem. A política na arte foi muito identificada ao cinema anticonvencional, de narrativa fragmentada, por vezes incompreensível para o grande público, em uma separação entre arte e massas que reproduziu aquela das vanguardas históricas nas artes plásticas.

A meu ver, podemos dizer que a radicalidade cinematográfica dos anos 1960 e 1970 – por exemplo, o cinema de Godard – perdeu espaço para um cinema que tenta pensar o mundo sem perder a comunicação com o público. Nesse sentido, a contemporaneidade sugere uma vitória da ontologia de Bazin sobre a epistemologia das grandes teorias, pois o realismo prevaleceu.

Morettin Certamente, houve uma modificação, na medida em que, nos anos 1960 e 1970, existia um projeto de revolução em pauta, vinculado ao contexto da ditadura militar e da repressão, e, nos anos 1990 e 2000, esse processo mudou radicalmente, não existindo mais a dimensão coletiva de um projeto de mudança. Isso fica muito evidente no chamado “cinema da retomada” e em alguns filmes históricos rodados nesse período, como *Hans Staden*, de 2000.

O filme se propõe como uma adaptação da obra homônima de Hans Staden, que trata, como sabemos, de seu encontro forçado com a cultura indígena. O trabalho do Luiz Alberto Pereira foi justamente no sentido de evitar qualquer processo de alegorização, afastando-se, desse modo, de um filme como o do Nelson Pereira dos Santos, *Como era gostoso o meu francês*, de 1972, no qual a alegoria era empregada no sentido de fazer considerações sobre seu momento histórico. Por meio dessa diferença, vemos como o projeto político se esvazia de um momento ao outro.

Afora isso, uma vertente que hoje faz aproximações interessantes entre cinema e política é o documentário, tanto pela figura do Eduardo Coutinho como pela do João Moreira Salles. E isso também com a perspectiva de discutir o documentário em sua dimensão de registro do mundo que se coloca diante da câmera. O filme que é exemplar nesse sentido é o *Jogo de cena*, do Eduardo Coutinho, que registra os depoimentos de diferentes atrizes em torno de experiências de vida, e, a partir de determinado momento, o espectador já não consegue discernir o que corresponderia a um depoimento efetivo ou a uma encenação.

Decerto, esses filmes têm uma posição política, mas dentro de outra chave, na qual os temas estão lá. Existem questões que se referem a certo diagnóstico de problemas contemporâneos, mas, ao mesmo tempo, a forma como o próprio documentário se estrutura dá expressão àquelas discussões.

De certa maneira, houve um distanciamento em relação aos projetos do passado, mas acredito que, hoje, as articulações se apresentam em outra chave.

Se formos pensar no Brasil dos anos 1960 e no Brasil hoje, bem ou mal, temos no poder um partido que surgiu no contexto das greves operárias do final dos anos 1970. A atual presidente foi presa política, torturada. Quais seriam, então, os projetos de mudança hoje? Em alguma medida, os projetos daqueles que propunham mudanças nos anos 1960 e 1970 venceram, e talvez a questão de hoje seja buscar novos paradigmas, que percebemos nas manifestações no mundo árabe ou nos Estados Unidos, com o Occupy Wall Street.

O cinema também mudou muito de lá para cá. A produção está mais esfacelada com as perspectivas da internet, e há uma produção grande de pessoas que estão fora da indústria. Nesse sentido, talvez a política esteja em outro lugar, não tanto nos cineastas como porta-vozes de grandes projetos de mudanças. Creio que isso se perdeu, mas não é um fato necessariamente lamentável, pois essas discussões talvez estejam hoje em outros espaços. A questão é perceber aonde isso acontece.

Parente Bom, há aí não apenas uma pergunta, mas uma afirmação. Eu não creio que o cinema brasileiro tenha sido predominantemente político apenas por conta de um de seus principais movimentos, que foi o Cinema Novo. Os ciclos regionais das três primeiras décadas não eram propriamente políticos. O cinema dos grandes estúdios, como a Cinédia, a Atlântida, em particular, a Chanchada, e o cinema da Vera Cruz, nos anos 1930, 1940 e 1950, não foram eminentemente políticos. Por fim, o Cinema Marginal, que foi um dos mais expressivos movimentos do cinema brasileiro, ao lado da Chanchada e do Cinema Novo, não foram políticos, no sentido mais comum desse termo.

Se exibirmos hoje *Deus e o diabo na terra do sol*, ao lado de *O bandido da luz vermelha*, muitas pessoas conectadas com o cinema de hoje talvez achassem o bandido mais contemporâneo e mais político. O mesmo ocorreria entre *A falecida* e *Bang-bang*. São quatro obras seminais, geniais, que estão para mim entre os dez melhores filmes brasileiros de todos os tempos. Mas *O bandido* e *Bang-bang* são filmes radicais, são verdadeiras metralhadoras cinematográficas e marginais no sentido do lema de Hélio Oiticica: “Seja marginal, seja herói”.

Como dizer que não são políticos se possuem uma estética da guerrilha urbana? Que transformações culturais podem ter ocorrido para operar essa mudança? Sem dúvida, já não assistimos mais a cinema como antigamente. As questões políticas também mudaram. Hoje, a política, como política de Estado, política que coloca no horizonte a revolução, está em crise. Já não acreditamos mais que as grandes mudanças passem pelos partidos políticos e pelo Congresso. Há uma crise de representatividade e, mesmo, quanto à capacidade dos políticos de inventarem novas formas de subjetividade, sensibilidade e mentalidade.

Soluções para os problemas de hoje são soluções que passam muito mais por micropolíticas. Hoje, já não acreditamos mais que apenas por meio de uma revolução podemos resolver os problemas de distribuição de renda, educação, saúde e meio ambiente. Penso que o cinema está mais ligado à micropolítica, a questões das relações entre o patrão e o empregado, o homem e a mulher, o pai e o filho, o professor e o aluno, de uma crise de valores, do que é ou não fora da norma. O politicamente correto tem mais a ver com uma ética do que com uma política.

Nesse sentido, filmes como *Passaporte húngaro* (Sandra Kogut), *Madame satã* (Karim Ainouz) e *Tamboro* (Sergio Bernardes) são altamente políticos, mas dentro de outra perspectiva, que é a da produção de subjetividade.

Sobre a posição que o cinema ocupa hoje em nossa cultura, eu não teria como responder a essa pergunta. O que tenho a dizer é que o dado novo do cinema no Brasil é a vontade de fazer cinema. Todos querem fazer cinema. Como isso se produziu sem uma política pública? A meu ver isso ocorreu por conta dos inúmeros eventos de cinema que se criaram no país. Hoje, dizemos que a Argentina tem mais de mil escolas de cinema e que o Brasil tem mais de mil eventos de cinema (festivais, mostras, seminários, prêmios, encontros, simpósios e congressos), eventos de toda ordem. Isso acabou por criar um público ávido por discutir e fazer cinema.

Há todo o tipo de inversão. Há coisa de seis anos, conversei com um colega de Florianópolis. Ele estava participando da criação de um curso de graduação em cinema na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Eu perguntei: “como vocês vão abrir um curso de cinema em uma cidade onde tem quatro salas de cinema?” Abriram o curso, e, no ano em que foi aberto, ele já era considerado o segundo curso mais procurado da UFSC.

Entretanto, essa vontade de fazer cinema expressa desejos diferentes. Nem sempre se trata de uma vontade de arte, nem sempre as pessoas têm algo a dizer cinematograficamente.

Revista Plural *Quais foram os filmes mais relevantes produzidos recentemente (sobretudo na última década)? Por quê?*

Autran Tenho dificuldade em apontar o que seria “mais importante” na última década. Hoje, já não sou cinéfilo e acompanho pouco a produção estrangeira. Já a produção brasileira eu acompanho melhor e destacaria alguns filmes como: *Edifício Master*, *Santiago*, *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006) e *O céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006). São filmes que, de forma muito intensa, propuseram a ruptura de limites tradicionais da história do cinema brasileiro.

O primeiro, em relação à representação da classe média no campo documental, a qual ainda hoje é um tabu no Brasil e que, no filme de Coutinho, atingiu um grau de complexidade muito grande; o segundo, pela forma como o realizador expõe sua dominação em relação ao objeto, algo presente em qualquer documentário, mas muito obliterado naqueles que têm o outro de classe como tema. Há uma vinculação entre realizador/classe dominante e, de outro lado, objeto/classes dominadas, que expõe muito das contradições do documentarismo brasileiro; o terceiro, pela complexa relação proposta entre documentário/ficção, como forma de estruturação do filme; o último, pela representação inventiva da mulher e, ao mesmo tempo, pela ruptura com a significação da estrada no cinema brasileiro, um espaço muito comum em nosso cinema como metáfora ou alegoria de um futuro melhor (no caso do Cinema Novo) ou da distopia (no caso do Cinema Marginal), mas que nessa obra surge sem nem um nem outro significado, e sim de maneira mais indeterminada e aberta.

Hikiji Essa é uma questão extremamente delicada, pois foram muitos os filmes marcantes produzidos recentemente, e, quando selecionamos alguns, acabamos por deixar de lado outros de igual ou maior relevância. Falando na última década e seguindo a linha do documentário – que é a área à qual eu tenho me detido como analista –, sobretudo no contexto nacional, penso imediatamente em três filmes.

Santiago, do João Moreira Salles, é um filme que marca certo momento do cinema brasileiro documental pela ênfase na reflexividade, por colocar em evidência o lugar do autor, o lugar de onde se produz o filme e o conhecimento; aliás, é um filme que está em sintonia com questões que as ciências sociais vêm tematizando nos últimos vinte ou trinta anos, relacionadas à impossibilidade da produção de um conhecimento unilateral, desenraizado. Esse filme aborda o tema de uma forma muito enfática e sensível, simultaneamente, constituindo-se como uma produção fundamental para pensarmos o dispositivo cinematográfico, quer dizer, o cinema como meio de produção de informação e imagens e que é uma produção a partir de determinada perspectiva.

Outro filme que me chamou muito a atenção, produzido recentemente, é *Corumbiara*, de Vincent Carelli. Esse é um trabalho de um realizador que vem trabalhando já há muitos anos com populações indígenas e que criou, junto com Dominique Gallois, professora do Departamento de Antropologia, o *Vídeo nas aldeias* – projeto que leva o cinema às aldeias indígenas, em um contexto de instrumentalizar essas populações no uso do audiovisual, sempre no diálogo intercultural. Esse filme autoral do Vincent, *Corumbiara*, é um amadurecimento de

um processo de pesquisa e ativismo junto às populações indígenas, pois percorre um longo período de presença do Vincent junto aos índios e a outros indigenistas, para fazer uma denúncia de massacres em territórios, muitas vezes, não reconhecidos ainda. O tema em si é relevante, mas a forma do documentário me parece particularmente importante, pois é uma mistura de registros produzidos em mais de vinte anos de interação com essas populações.

Um terceiro filme, talvez menos conhecido pelo grande público, é *Terra deu, Terra come*, de Rodrigo Siqueira. Ele pode ser pensado ou como documentário ou como filme etnográfico, já que aborda uma experiência de uma comunidade em Minas que realiza um funeral a partir de elementos ritualísticos tradicionais naquela localidade. O filme mostra com detalhes a realização desse funeral representativo da cultura de tradição oral dessa região, mas, além disso, ele explora mecanismos cinematográficos que brincam com a transição entre a ficção e o documental. Essa possibilidade de explorar a porosidade entre ficção e real é um dos elementos muito fortes do filme do Rodrigo – e que já estava nas obras do Rouch (o que ele chamou de “etnoficções”).

Johnson Isso é muito relativo, porque os filmes se dirigem a públicos diferenciados e adotam estratégias diferentes. Para falar da “relevância”, teriam que ser avaliados em relação aos objetivos e ao público-alvo, o que vai muito além do espaço que temos aqui. No entanto, colocaria os seguintes filmes na lista, não necessariamente em ordem de preferência: *Lavoura arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, que faz uma adaptação impecável do romance de Raduan Nassar, em uma estética igualmente impecável; *Central do Brasil*, que, a partir de uma história essencialmente brasileira, evoca o Cinema Novo, e Walter Salles nos dá uma obra sobre valores universais, como a compaixão e a solidariedade; *Cidade de Deus*, filme de Fernando Meirelles e Kátia Lund, que teve impacto muito além das fronteiras do país; *Tropa de elite*, um filme controverso e provocador; *O ano em que meus pais saíram de férias*, que lembra o impacto, no plano da pessoa, da ditadura militar, mas depois envereda por outros caminhos e comunidades, criando outras identidades; *Nome próprio*, um filme corajoso, por parte tanto de Murilo Salles quanto de Leandra Leal, que explora, entre outras coisas, o mundo blogueiro; *Cronicamente inviável*, de Sérgio Bianchi, que talvez seja o cineasta mais político (e impiedoso em sua crítica) trabalhando no Brasil hoje (poderia colocar *Quanto vale ou é por quilo?*); *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, um retrato esteticamente lindo da solidão. Enfim, acrescentaria a essa lista minisséries de televisão como *Hoje é dia de Maria*, *A pedra do reino* e *Capitu*, todos de Luiz Fernando Carvalho, que são uma das obras audiovisuais mais criati-

vas e ousadas produzidas no Brasil, na última década.

A produção de documentários tem sido, também, particularmente rica nos últimos anos. Sem muita elucubração, aqui vão alguns dos meus preferidos: *Santiago*, *Edifício Master*, *Jogo de cena*, *Ônibus 147*, *Janela da alma*, *Prisioneiro da grade de ferro* e *Justiça*.

Jorge É difícil fazer uma lista, pois tenho certeza de que vou esquecer filmes e cineastas, mas podemos citar o cinema iraniano e o cinema asiático, em geral, como destaques nas últimas décadas. O cinema de animação também tem produzido obras-primas, como *Wall-E*, *Up* e *Rango*. A decepção tem sido o cinema italiano, que nos deu, no passado recente, tantos mestres e, hoje, parece ter caído em uma quase irrelevância.

Morettin Um dos filmes é *Jogo de cena*, do Eduardo Coutinho, pelos motivos que expliquei na questão anterior. Outro filme seria *Santiago*, do João Moreira Salles, na mesma perspectiva de problematizar o lugar do enunciador. *Lavoura arcaica*, do Luiz Fernando Carvalho, eu também considero um filme bastante significativo, até porque ele é um diretor egresso da televisão e produz um dos filmes mais instigantes do ponto de vista estético, além de *Madame Satã* e *O céu de Suely*, de Karim Aïnouz, de *Cinema, aspirinas e urubus*, do Marcelo Gomes, e também os trabalhos do Lírío Ferreira.

Parente Muito difícil responder a essa pergunta. Por um lado, hoje se produzem muitos filmes no Brasil. Calculo, por intuição, que nossa produção anual deve ultrapassar duzentos filmes. Considerando os curtas-metragens, os vídeos, as instalações, os seriados, esse número cresceria imensamente. Em segundo lugar, o cinema que mais me interessa hoje está passando nos circuitos alternativos e mesmo nas bienais, nos museus e galerias de arte.

Por exemplo, em uma instalação, somos obrigados a recriar as dimensões fundamentais do dispositivo do cinema: a arquitetura, a projeção e a narrativa. Muitas instalações utilizam narrativas mínimas, a exemplo dos filmes de Cao Guimarães. Acho muito interessante os vídeos e instalações de Carlos Nader, Lucas Bambozzi, Solon Ribeiro, Marcellus L., Katia Maciel, Caetano Dias, Roberto Bellini, Pablo Lobatto, entre muitos outros, e, sobretudo, dos jovens cineastas Alexandre Veras, Felipe Bragança, Ivo Lopes, Bruno Parente, Ava Rocha, Ricardo e Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Fred Benevides. São apenas alguns nomes. Eu poderia acrescentar uma dezena de outros bons cineastas e artistas.

Acho que, entre os maiores cineastas brasileiros de hoje, estão, sem dúvida, Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. Na *première* do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, que eles realizaram juntos, no Festival do Rio de Janeiro de 2009,

eles subiram ao palco e disseram em alto e bom tom que uma das coisas mais bacanas que eles aprenderam com esse filme foi que eles ainda estavam descobrindo o que era cinema. Acho essa afirmação muito importante.

Como dizer quais os filmes mais relevantes, quando boa parte deles sequer são considerados cinema pela maioria das pessoas que fazem cinema no Brasil? Como resolver a equação de apontar exemplos diante de uma produção imensa de filmes em relação à qual nem sempre temos acesso?

Revista Plural *A contraposição entre um cinema comercial ou de massas e outro tipo de cinema, mais de “vanguarda”, atravessa toda a história do cinema, pelo menos desde Griffith e as vanguardas francesas. Isso tem sido continuamente comentado pela crítica especializada. Atualmente, ainda faz sentido falar dessa contraposição? Quais os sentidos que ela pode adquirir hoje?*

Autran A contraposição entre o cinema comercial e o de vanguarda caracterizou e ainda caracteriza boa parte do discurso da crítica cinematográfica, mas é de se recordar que esses filões sempre mantiveram relações. Assim, diretores de vanguarda como Jean-Luc Godard ou Glauber Rocha foram influenciados pelo cinema clássico hollywoodiano. De outro lado, o cinema de Hollywood dos anos 1970 é tributário de vários procedimentos estilísticos típicos da modernidade cinematográfica. Há filmes destinados ao grande público, com alto grau de complexidade estética e ideológica (basta pensar na obra de Alfred Hitchcock, Nicholas Ray ou Martin Scorsese) e nem sempre a vanguarda produz obras necessariamente instigantes.

Mas certamente houve e há cineastas que, ao longo da história, confrontaram a indústria cinematográfica tanto por seu modo de produção quanto por suas opções estéticas. É possível, aqui, pensar no cinema de realizadores como John Cassavetes ou Ozualdo Candeias, os quais, em boa parte de suas obras, propuseram um novo olhar cinematográfico e, ao mesmo tempo, outras formas de produzir. Outros autores atuaram nas brechas ou nos interstícios da indústria, muitas vezes, inclusive, subvertendo processos tradicionais, como é o caso de Roberto Rossellini.

Em países como a França e o Brasil, a ação do Estado também foi essencial para a continuidade da obra tanto de cineastas ditos mais comerciais como dos autores. Para resumir: parece-me que a polarização entre comercial e vanguarda é um produto do discurso crítico, cuja importância foi enorme, em termos ideológicos, em alguns momentos da história do cinema, mas, concretamente, a atividade cinematográfica é tão complexa e envolve tantos recursos que historicamente os cineastas precisaram se relacionar com a indústria e/ou com o Estado – e me

parece no mínimo ingênuo imaginar que este último também não possui restrições, mesmo no regime democrático e mesmo que os cineastas as naturalizem.

Mais do que um regime de oposição total, afigura-se que comercial e vanguarda integram o sistema cinematográfico, possuindo, inclusive, diversos pontos de contato. É preciso ainda lembrar que há filmes produzidos dentro dos esquemas tradicionais para o circuito comercial e que, não obstante, são obras de vanguarda, como é o caso do magnífico *O império do desejo* (Carlos Reichenbach, 1981).

Hikiji Faz sentido falar nessa contraposição, sim. Continuamos a ter uma produção *blockbuster*, que chega aos cinemas, e, ao mesmo tempo, uma produção mais restrita. Entender essa contraposição implica refletir sobre a indústria cinematográfica em todos os sentidos, desde Hollywood até Nollywood, o cinema da Nigéria. Talvez possamos pensar menos em uma bipolaridade, mas pensar na coexistência de inúmeros cinemas: cinemas locais, engajados politicamente, e mesmo cinemas de massa, que são produzidos a partir de outra lógica, que não a lógica industrial clássica. Isso implica pensarmos também no lugar do cinema na produção atual. Hoje, existem filmes produzidos só para a internet ou para circular só no mercado de DVDs mais ou menos piratas e existem filmes que são produzidos para circular no circuito industrial tradicional. Isso quer dizer que é necessário pensar em vários tipos de cinema, tanto na esfera da produção quanto na esfera da circulação, ou seja, nas possibilidades de você acessar filmes pela internet e, ao mesmo tempo, de produzir audiovisual veiculado também pela internet.

Enfim, o que seria cinema hoje? É nisso que devemos pensar na contemporaneidade.

Johnson A questão do modelo de produção que o cinema brasileiro deve seguir (há apenas um?) ainda não foi inteiramente resolvida, principalmente por causa da ocupação – há longa data – do mercado de exibição pelo cinema americano, que faz com que a produção seja difícil, sob quaisquer circunstâncias. E isso ocorre não apenas no Brasil. Os filmes mais autorais ou de vanguarda têm cada vez mais dificuldade em achar janelas de exibição nos circuitos comerciais, o que aumenta a importância de outros circuitos, como o dos festivais.

Essa dicotomia pode ser explicada em termos da distinção que Bourdieu faz entre dois subcampos do campo de produção cultural: o campo de produção restrita e o de produção em grande escala.

O que está em jogo no campo de produção em grande escala é o sucesso comercial (ou o capital econômico), enquanto, no campo de produção restrita, o que está em jogo é mais simbólico, como o prestígio, o reconhecimento ou a consagração crítica.

O sucesso comercial (*Xuxa*, por exemplo) obviamente não garante consagração a longo prazo. Pelo menos desde o Cinema Novo, o cinema brasileiro tende a fazer parte de um campo intelectual, e não apenas de um campo orientado para o entretenimento. Nesse sentido, Júlio Bressane é muito mais importante a longo prazo do que Jorge Fernando.

Essa dicotomia entre a vanguarda e o cinema comercial é o tipo de situação em que uma análise à la Bourdieu pode ser muito útil. É importante, portanto, não se limitar à análise dos filmes em si; é imprescindível estender a análise para o modo de produção, circulação e consumo dos filmes em questão.

Jorge Penso que as fronteiras estão bastante embaralhadas, se é que faz sentido ainda falar em fronteiras entre a cultura de massas e as vanguardas. Almodóvar, por exemplo, cuja fonte é o melodrama, faz cinema erudito ou cinema de massas? Tarantino faz filmes B, inspirados no cinema de artes marciais, ou cinema de arte, com longos plano-sequências e utilizando a profundidade de campo ao estilo de André Bazin? E isso para não mencionar Woody Allen, que vai nos causar um problema imenso se nos lançarmos à difícil tarefa de definir o que, em seu cinema, é comunicação com o público de massas e o que é compreensível apenas para os mais entendidos.

Em um processo que Sergio Paulo Rouanet definiu criticamente como “auratização póstuma”, George Romero tem sido considerado, ultimamente, como grande artista do cinema, ainda que tenha feito filmes de terror. O mesmo ocorre com o *western-spaguetti* do grande Sergio Leone.

Assim, penso que não se trata, simplesmente, de “auratização póstuma”, já que tal processo não ocorre nem apenas pelo “acaso”, nem pela determinação da indústria cultural, mas, principalmente, por características das obras de alguns cineastas da cultura de massas que merecem ser destacadas e que podem ser consideradas efetivamente artísticas.

Não obstante, é claro que existem nichos de cinema de massas e cinema erudito. *Se eu fosse você* é, obviamente, um filme para o grande público, e o cineasta Apichatpong Weerasethakul tem um estilo de narrativa complicada para os menos entendidos.

Em relação à vanguarda, na última década, faltaram manifestos que definem esse tipo de cinema. Para falar a verdade, só me recordo agora do movimento *Dogma*.

Morettin Creio que ainda existe, porque ainda há cineastas e videoartistas que produzem trabalhos pensados como contrapontos à produção corrente. No entanto, hoje, mesmo essa produção corrente é muito diversificada, e um dado fun-

damental é que, sem essa indústria, o cinema experimental não teria nem mesmo como existir. Como diz Ismail Xavier, um dos cinemas experimentais mais consolidados é o norte-americano – Stan Brakhage, por exemplo –, e isso faz parte de um contexto em que existe o cinema enquanto indústria.

Um exemplo elucidativo dessa relação entre indústria e experimentalismo se refere aos primeiros filmes experimentais que foram feitos por Walter Ruttmann, Hans Richter e Viktor Eggeling, na Alemanha do final dos anos 1910. Artistas plásticos, eles encontravam dificuldades técnicas para traduzir seus experimentos abstratos para a forma cinematográfica. No entanto, com o apoio financeiro de uma espécie de mecenas da época, eles obtêm uma autorização para filmar nos estúdios da UFA e utilizar seus técnicos de desenho animado. A partir desse momento, eles fazem *Ritmo 21*, *Opus 4*, *Sinfonia diagonal*, que não seriam possíveis sem o desenvolvimento prévio de uma indústria. O mesmo serve para a França. Creio que essa relação é importante, mas sempre haverá a diferença entre os dois termos.

É importante retomar que o próprio cinema de indústria é bastante variado. Tratando-se dos Oscars, por exemplo, podemos nos lembrar do Pedro Almodóvar, que é reconhecido pela indústria e que não necessariamente faz um cinema industrial. Podemos falar também de um filme recente, *A árvore da vida*, que, mesmo falando de dentro do sistema, não é um filme propriamente fácil.

Há, hoje, também, uma discussão central sobre a existência das imagens em outros espaços que não o cinema, as chamadas “narrativas transmidiáticas”. Isso para lembrar que, para além da diversidade que apontei anteriormente, também existem questões complexas que hoje não caberiam nessa cisão entre indústria e experimentalismo.

Parente Sem dúvida que faz sentido. Essa diferença é crucial. Uma coisa é fazer filme para agradar, para obter retorno financeiro, sucesso e fama, outra é fazer filme para se expressar. Como eu disse anteriormente, ou o cinema é invenção, expressão, novas formas de subjetividade, ou é apenas algo que fazemos como um trabalho qualquer, uma casa, uma roupa, um sapato.

Não desconsidero esse desejo. Ele não deve ser desprezado. O importante é que haja lugar para todos os desejos. Mas, quando todos querem fazer cinema, sem um aprendizado ou um esforço específico, é um problema. Dizem que o Miguel Falabella, o Jorge Fernando, o José Wilker, o Jô Soares, o Gerald Thomas e mesmo o Diogo Mainardi – ou seja, a grande mídia em peso – estão preparando seus longas. Ai que medo! Então, eu te retorno a pergunta: qual o sentido disso? Os piores filmes que já vi em minha vida são exatamente dessas pessoas que acham

que basta ser um bom produtor, um bom ator, um diretor de teatro ou de novela, um bom jornalista para fazer bom filme. Ledo engano!

Revista Plural *Para finalizar, você poderia falar um pouco sobre as pesquisas que vem desenvolvendo recentemente?*

Autran Atualmente, estou encerrando uma pesquisa sobre as políticas cinematográficas contemporâneas no Brasil. Pesquisei e analisei o período da crise do cinema brasileiro, na primeira metade dos anos 1990, com a elaboração da Lei do Audiovisual, a formação da Ancine e as medidas tomadas por essa agência e pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, ao longo da primeira década do século XXI, bem como as formas como as diferentes frações da corporação cinematográfica se relacionaram com essa política e o modo como o mercado reagiu a ela.

Além de diversos textos produzidos para periódicos acadêmicos, essa pesquisa resultou no documentário intitulado *A política do cinema* (2011), dirigido por mim e no qual, por meio de entrevistas com diretores, produtores, distribuidores, exibidores e pesquisadores, pretende-se traçar um panorama da produção brasileira e de suas relações com o mercado e o Estado, no período que vai de 1990 a 2010.

Nessa pesquisa, foi possível aferir a centralidade da ação do Estado para a existência, na atualidade, dos cinemas nacionais, pois estes possuem o mercado interno ocupado pela produção hollywoodiana. Sem a ação do Estado, é quase impossível uma cinematografia resistir à força de Hollywood, pois a situação é de tal forma desigual, em termos de meios de produção, domínio do setor da distribuição, açambarcamento do mercado em nível mundial, etc., que os produtores nacionais não têm como competir em um regime de livre concorrência.

Nesse sentido, no caso brasileiro, a política do Estado, a partir do governo Itamar Franco, que teve continuidade com Fernando Henrique Cardoso e notável ampliação nos dois mandatos do presidente Lula, foi essencial para o aumento da produção brasileira e também para o avanço de sua participação no mercado.

Mas, além dessa centralidade do Estado, outras questões muito interessantes avultaram com a pesquisa, tais como: o processo de divisão radical do meio cinematográfico brasileiro entre os produtores com acesso a vultosos meios de produção e outros com pouco ou mesmo nenhum acesso; a importância da ação das distribuidoras *majors* – ou seja, das distribuidoras que representam o cinema de Hollywood – na evolução do cinema brasileiro no mercado interno; as relações com a televisão via Globo Filmes; as radicais alterações por que passou o mercado

exibidor nos anos 1990 e 2000, com a implantação do sistema multiplex e o predomínio do capital estrangeiro também nesse setor.

De outro lado, estou me voltando novamente para a história do cinema e comecei a elaborar um projeto que visa comparar as primeiras tentativas de industrialização do cinema nos anos 1930, no Brasil e na Argentina. Parece-me que, no Brasil, ainda temos uma consciência muito fluida de nossas ligações com a América Latina, e estou querendo empreender alguma pesquisa nesse sentido.

O advento do som, na virada da década de 1920 para a de 1930, foi um momento particularmente rico, pois, tanto no Brasil como na Argentina, houve grande animação para a produção de cinema e, tanto aqui como lá, houve forte investimento em estúdios, equipamentos e na busca da formação de um *star system*. No entanto, entre nós, logo a produção entrou em crise, enquanto, na Argentina, a década de 1930 e o início do decênio seguinte são considerados a “época de ouro”, segundo expressão do historiador Domingo di Nubila.

Hikiji Nos últimos anos, venho desenvolvendo pesquisas no campo da produção audiovisual, a partir da ideia de uma “antropologia compartilhada”. No contexto dessas pesquisas, a produção de filmes é tanto um instrumento quanto uma forma de produção e veiculação de conhecimento para um público mais amplo, ou seja, uma maneira de dialogar com os sujeitos que participam da investigação.

Para tanto, tenho refletido sobre a constituição desse campo, de modo a questionar o que seria o filme etnográfico e as possibilidades de uso dessa produção pelas ciências sociais, seja a partir do estudo da obra de outros realizadores, seja também experimentando, eu mesma, a possibilidade de produzir filmes a partir de contextos nos quais eu realize pesquisa de campo.

Com relação a isso, venho realizando, desde 2004, pelo menos, pesquisas que abordam a relação de comunidades periféricas com movimentos artísticos – tema da minha pesquisa de pós-doutorado, que culminou em um filme que se chama *Cinema de quebrada*⁵.

A partir disso, passei para um contexto mais amplo de artistas de diversas linguagens, mas localizadas em uma periferia específica, que é a Cidade Tiradentes, na Zona Leste de São Paulo. Dessa pesquisa, resultaram dois filmes etnográficos: o curta-metragem *Lá do Leste*⁶ (2010) e o média-metragem *A arte e a rua*⁷ (2011), que codirigi com Carolina Caffé e que abordam as relações entre arte de rua e as transformações no território de Cidade Tiradentes.

5 vimeo.com/26027137.

6 vimeo.com/26023228.

7 vimeo.com/31923255.

Esses são os contextos de pesquisas que venho desenvolvendo nos últimos anos. Todos eles alinhavam duas questões: a metodologia de produzir filmes a partir da pesquisa e como parte da pesquisa; e, por outro lado, essa temática que perpassa os últimos estudos, que é a relação entre arte, periferia e juventude.

Johnson Como disse, depois de completar mais de seis anos de trabalho administrativo na universidade, estou retomando um projeto antigo sobre o campo literário nos anos 1930 e 1940. Em termos de cinema, vou aproveitar o ano que passarei no Brasil para ver filmes e acompanhar os debates sobre a produção contemporânea. Apesar de ter muito material sobre o período de 1993 para cá, não tenho um projeto específico em mente. Também estou com a ideia de reunir em um volume textos sobre cinema brasileiro que foram publicados em inglês e que nunca apareceram no Brasil.

Jorge Tenho pesquisado a cinefilia contemporânea, tema que tem me levado para diversos subtemas que estou desenvolvendo: o efeito de distinção possibilitado pelo cinema, que, a meu ver, é diferente daquele conceituado por Pierre Bourdieu; a relação entre cinefilia e *cult movies* e as mudanças na recepção do cinema com o *home-viewing*; a crítica baziniana e a questão do realismo, tema que ganha novos contornos com a deslocamento do suporte cinematográfico como fonte de ontologia para a cultura, conforme operado por Hans Belting.

Morettin Vou fazer um pós-doutorado agora sobre um tema com o qual venho trabalhando há algum tempo, que é o da presença do cinema nas exposições internacionais. Essas exposições do século XIX foram as grandes vitrines dos países capitalistas, que, nesse momento, estavam partilhando o mundo entre si, em um processo histórico que desembocaria na Primeira Guerra Mundial.

Os conflitos militares por terras e por conquistas apareciam simbolicamente nas exposições, por meio de recursos como os pavilhões, que procuravam sintetizar as contribuições dos países para o avanço do capitalismo, apresentando tradições culturais e inovações técnicas. Isso ocorria desde a primeira exposição em Londres, em 1851.

O cinema participa desse evento desde 1893, na exposição de Chicago, mas, ao passo que se consolida como meio de comunicação de massas no século XX, ele se torna a vitrine desses jogos – e isso é patente em meados dos anos 1910.

Mais especificamente a partir de 1915, o cinema se consolida mundialmente, a partir do poderio dos Estados Unidos, que acreditam na capacidade do cinema transmitir o seu *way of life*. Para eles, as exposições falavam de uma concepção do século XIX, e o cinema possuiria outro tipo de público, outro tipo de linguagem, sendo ele mesmo uma incorporação da modernidade enquanto técnica.

No caso brasileiro, há a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, que ocorreu em 1922, e o cinema teve ali um momento significativo. Tendo percebido o cinema, o Estado brasileiro voltou sua atenção a ele, e instituiu na programação da exposição a produção de filmes para exibição no evento, apresentando fomentos nesse sentido, como isenção da cobrança de taxa de importação sobre os negativos, materiais químicos e revelação. No entanto, nessa iniciativa estava envolvida uma elite letrada, sem nenhuma cultura cinematográfica, apresentando demandas por filmes institucionais no pior sentido do termo.

Foram feitos mais de quatrocentos documentários, e o único bem sucedido dessa leva foi significativamente a única obra não supervisionada de perto pela Comissão Organizadora da Exposição, *No país das Amazonas*, de Silvino Santos, encomendado por um capitalista amazonense, J. G. Araujo.

O filme produziu um retrato da Amazônia que ganhou muita repercussão de público, ficando três meses em cartaz no Rio de Janeiro e, depois, seguindo um percurso internacional.

Em Paris, na Paris I Panthéon-Sorbonne, com a supervisão de Sylvie Lindeperg, agora vou pesquisar o lugar do cinema nas exposições de Paris (1925, 1931, 1937), realizadas antes da Segunda Guerra Mundial. A exposição de 1937, por exemplo, foi a última realizada em solo europeu e a primeira que contou com a participação do Reich. Buscando as fotos do evento, é perceptível a dimensão da disputa simbólica marcada pela construção de seus pavilhões: o do Reich, concebido por Albert Speer, é erigido em frente ao pavilhão da União Soviética, ambos monumentais.

Parente Minha pesquisa sempre foi e continua sendo, ao mesmo tempo, prática e teórica. Eu sou um dos críticos que mais publicou livros de cinema no Brasil, ao lado de Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, José Carlos Avellar, João Luiz Vieira e Fernão Ramos.

O fato é que tenho mais de uma dezena de livros e uma centena de artigos. Tenho livros de teoria de cinema publicados na França, o que não é nada fácil. Nesses livros e artigos, procuro, antes de mais nada, pensar no encontro do cinema com as novas mídias e a arte contemporânea. Qual o resultado desse encontro? De que maneira esse encontro produz um novo olhar sobre o cinema, sobre o pensamento do cinema? Entre 1993, quando publiquei *Imagem-máquina*, e hoje, quando estou lançando o livro *Cinema em trânsito. Cinema, arte contemporânea e novas mídias*, venho tentando tratar desse encontro sem me deixar levar por determinismos históricos, técnicos ou estéticos.

Bom, em minha trajetória recente, eu tenho realizado muitos trabalhos e exposições, no Brasil e no exterior (França, Espanha, Argentina, México, Canadá,

Alemanha, Colômbia, Suécia, entre outros), que são multimídia, em um sentido muito preciso: são trabalhos que possuem, no mais das vezes, versões para sala, vídeo instalação e instalação interativa. Alguns desses trabalhos podem ser vistos no meu site⁸ ou no Vímeo⁹.

⁸ www.andreparente.net.

⁹ vimeo.com/aparente.